

Talianský spevák, skladateľ, učiteľ spevu a hráč na lutne, viole a harfe, Giulio Caccini, zvaný aj Giulio Romano, sa narodil v Ríme alebo Tivoli asi roku 1545. Študoval v Ríme u Giovanniho Annimucciu, odkiaľ ho Cosimo I. de' Medici vzal do Florencie na štúdiá k Scipionovi della Palla. Tu pôsobil už ako spevák a v 70-ych a 80-ych rokoch 16. storočia sa zúčastňoval na stretnutiach florentskej cameraty v dome grófa Giovanniho de' Bardiho. Názory rímskeho polyhistora Girolama Meia, florentského aristokrata Giovanniho de' Bardiho i lutnistu Vincenza Galileiho ho hlboko ovplyvnili a hoci si jeho spevácke umenie čoskoro získalo široké uznanie, začal sa venovať aj komponovaniu, hľadajúc vysnívaný antický ideál vokálneho prejavu a hudobnej persúázie. Jeho najstaršia známa skladba pochádza z intermédii ku komédii *La pellegrina*, uvedených pri príležitosti svadby Ferdinanda I. s Kristínou Lotrinskou roku 1589 vo Florencii, ktoré koncipoval a riadil Bardi. S Bardim aj ako jeho tajomník odišiel roku 1592 do Ríma, no čoskoro sa vrátil do Florencie na dvor Mediciovcov, kde roku 1600 vystriedal Emilia de' Cavalieriho vo funkcii hudobného riaditeľa. Tu Caccini zhudobnil pastorálnu hru *Il rapimento di Cefalo*, tvoriacu vrchol svadobných slávností Henricha IV., Francúzskeho a Márie Mediciovskej (9. 10. 1600). Spolupracoval aj s Perim na jeho hudbe k favole *Euridice*, ktorá bola uvedená o tri dni neskôr, a zároveň skomponoval vlastnú verziu celého libreta, ktorá vyšla roku 1600, no uvedená bola až 5. 12. 1602. Roku 1604 prijal pozvanie na francúzsky dvor. Po návrate zotrval v službách Mediciovcov, pôsobil ako učiteľ spevu a hudobný riaditeľ. Pochovaný bol 10. 12. 1618 vo Florencii.

Caccini sa sám považoval za vynálezcu nového hudobného prejavu, naplňajúceho predstavy členov cameraty o kvalitách antickej hudby, a svoje kompozície v tomto novom štýle datoval už do 80-ych rokov. Vydal ich predovšetkým v dvoch zbierkach prekomponovaných madrigalov a strofických canzonett pre sólový hlas a číslovaný bas, ktoré obe uviedol vysvetľujúcim úvodom. *Le nuove musiche* (1602) obsahujú 12 prekomponovaných madrigalov a 10 canzonett, *Nuove musiche e nuova maniera di scriverle* (1614) sústreďujú 16 madrigalov a 13 canzonett. Obe zbierky otvárajú svet talianskej monodickej vokálnej kompozície, notovanej v podobe dvojosnovového partičela, ktorá sa stala neodmysliteľným prvkom hudby celého barokového obdobia.*

* * *

Le nuove musiche di Giulio Caccini detto Romano. Florencia 1601.

Čitateľom

(A i Lettori)

Ak som dosiaľ nezverejnil svoje hudobné štúdie týkajúce sa ušľachtileho spôsobu spievania (*nobile maniera di cantare*), ktorému ma vyučil môj majster, slávny Scipione del Palla¹, ani iné moje skladby, madrigaly a árie, ktoré som skomponoval v rôznych dobách, stalo sa to preto, lebo som tomu nepripisoval väčší význam. Keď som totiž videl, že ich neustále predvádzajú najslávnejší speváci a speváčky Talianska a iní ušľachtilí milovníci tohto umenia (*altri nobili, amatori di questa professione*), usúdil som, že tieto moje skladby si získali dost veľkú poctu, oveľa väčšiu, než si zaslúžia. Dnes však počujem mnohé z nich, ako sa spievajú zdeformované, znetvorené, o.i. ako zle sa používajú tieto dlhé jednoduché i dvojité (t.j. vpletené jeden do druhého) behy (*Quei lunghi giri di voci semplici, e doppj cioè raddopiate, intrecciate l'una nell'altra*²), ktoré som objavil, aby som zavrhol

onen dávny spôsob [interpretovania] *passaggi* (*antica maniera di passaggi*), ktorý bol kedysi bežný a je vhodnejší skôr pre dychové a strunové nástroje ako pre hlasy (*più propria per gli strumenti di fiato, e di corde, che per le voci*³); [počujem,] ako sa bez rozlišovania používa zosilňovanie a tlmenie hlasu (*il crescere, e scemare della voce*), *esclamazioni*, *trilli* a *gruppi* a iné podobné ozdoby dobrého spievania (*ornamenti alla buona maniera di cantare*). Tento stav i nahováranie priateľov ma prinútili uverejniť tieto moje skladby a v úvode tejto prvej publikácie vysvetliť čitateľom dôvody, ktoré ma priviedli k tomuto druhu spevu pre sólový hlas (*a simil modo di canto per una voce sola*). Pretože (pokiaľ viem) v dnešnej dobe (*moderni tempi*) neboli dosiaľ bežné také pôvabné diela (*musiche di quella intera grazia*⁴), ako sú tie, ktoré mi znejú v duši, v tomto zápise som zanechal akýsi ich náčrt, ktorý môžu iní doviest k dokonalosti (*alla perfezione*), totiž „aj z iskierky sa veľký oheň šíri“.⁵

V tých dobách, keď vo Florencii kvitla najcnostnejšia *camerata*⁶ najslavutnejšieho pána Giovanniho Bardiho, grófa z Vernia, zúčastňovalo sa na nej nielen veľa šľachticov, ale aj najpoprednejší hudobníci, ľudia prenikavého intelektu, básnici a filozofi mesta, a pretože aj ja som tu býval prítomný, iste môžem povedať, že z ich učených besied som sa naučil viac než predtým z vyše tridsaťročného štúdia kontrapunktu. Títo páni, dokonale znali veci, ma totiž vždy povzbudzovali a najjasnejšími dôvodmi presviedčali, aby som si necenil ten druh hudby (*quella sorte di musica*), ktorý nedovoľuje dobre rozumieť slovám (*che non lasciando bene intendersi le parole*), niči zmysel i verš (*guasta il concetto, et il verso*), predlžuje slabiky a zasa ich skrakuje, aby sa prispôbili kontrapunktu (*per accommodarsi al contrappunto*), čím sa niči poézia (*laceramento della Poesia*); ale chceli, aby som sa pridržal onoho spôsobu, velebeného Platonom a inými filozofmi, ktorí tvrdili, že hudba nie je ničím iným ako rečou a rytmom, a až nakoniec znením, (*la musica altro non essere, che la favella, e 'l rithmo, et il suono per ultimo*⁷), a nie naopak — iba tak môže preniknúť k mysliam iných (*penetrare nell'altrui intelletto*) a spôsobiť tie udivujúce účinky (*mirabili effetti*), ktoré tak obdivujú [starodávni] autori (*Scrittori*). Súčasné diela (*moderne musiche*) nemohli prostredníctvom kontrapunktu dosiahnuť tieto účinky, a ešte menej boli dosiahnuteľné, keď niekto spieval sám s nejakým strunovým nástrojom (*cantando un solo sopra qualunque strumento di corde*) a nebolo rozumieť ani slova pre mnohé *passaggi*, či na krátkych slabikách či na dlhých⁸, vo všetkých druhoch skladieb (*in ogni qualità di musiche*); napriek tomu, že ľud vďaka týmto *passaggi* oslavoval týchto spevákov a vyvolával im na slávu.

Keď som teda videl, ako hovorím, že také skladby a takí hudobníci (*tali musiche, e musici*) neposkytovali iné potešenie (*diletto*) okrem toho, ktoré mohla spôsobiť harmónia samotnému sluchu (*l'armonia dare all'udito*) — [tieto skladby] totiž nemohli pohýňať myseľ (*muovere l'intelletto*), pretože ich slová neboli zrozumiteľné (*senza l'intelligenza della parole*) — napadlo mi zaviesť taký druh hudby (*una sorte di musica*), ktorý by bol akoby rozprávaním v harmónii (*in armonia favellare*), a použil som v ňom (ako som už inde hovoril) istú ušľachtilú *sprezzatura* spevu (*una certa nobile sprezzatura di canto*⁹), prechádzajúc niekedy istými disonanciami pri zadržanom stálom base (*trapassando talora per alcune false, tenendo però la corda del basso ferma*), vynímajúc tie prípady, keď som ho chcel použiť bežným spôsobom kvôli vyjadreniu nejakého citu (*per esprimere qualche affetto*¹⁰), teda so strednými hlasmi nástroja, na čo sa však neveľmi hodia (*con le parti di mezzo tocche dall'istrumento non essendo buone per altro*). Keď som teda vtedy začal tieto spevy pre sólový hlas (*questi canti per una voce sola*) — zdalo sa mi totiž, že mali viac sily potešiť a pohnúť (*più forza per dilettere, e muovere*) ako tie [spevy] pre viacero hlasov — skomponoval som madrigaly *Perfidissimo volto*, *Vedrò 'l mio Sol, Dovrò dunque morire*¹¹ a iné podobné, no predovšetkým áriu na Sanazzarovu eklogu *Itene à l'ombra degli ameni faggi*¹², práve v tom štýle (*in quello stile*), ktorý mi potom poslúžil pri favolách, spievane predvádzaných vo Florencii (*che in Firenze si sono rappresentate cantando*).¹³

Tieto madrigaly a árie prijali v camerate so srdečným potleskom (*con amorevole applauso*) a nahovárali ma, aby som touto cestou uskutočňoval vytyčený cieľ, čo ma povzbudilo vybrať sa do Ríma a uviesť ich aj tu. V Ríme boli tieto madrigaly a ária uvedené v dome pána Nera Neriho¹⁴ pred mnohými ušľachtilými pánmi, ktorí sa uňho zhromaždili, a predovšetkým pred pánom Lionom Strozziom¹⁵, a všetci môžu dosvedčiť, ako veľmi ma prehovárali pokračovať tak, ako som začal, a hovorili mi, že dosiaľ nikdy nepočuli harmóniu jedného hlasu s jednoduchým strunovým nástrojom (*non havere udito mai armonia d'una voce sola, sopra un semplice strumento di corde*), ktorá by mala takú silu pohýňať city duše (*tanta forza di muovere l'affetto del'animo*¹⁶), aká je v týchto madrigaloch, a to tak pre novost ich štýlu (*si per lo nuovo stile di essi*), ako aj preto, lebo si nemysleli, že ak sa dnes sólovým hlasom predvádzajú aj madrigaly vydané pre viac hlasov (*per una voce sola i madrigali stampati a più voci*), že by sólovo spievaný sopránový hlas (*la parte sola del soprano di per se sola cantata*) mohol mať nejaký cit (*affetto*) bez účinku vzájomných vzťahov hlasov.¹⁷ Keď som sa teda vrátil do Florencie a uvážil, že hudobníci vtedy používali canzonetty zväčša s nízkymi slovami (*parole vili*), ktoré boli podľa mňa nevhodné a ktoré si znali ľudia nízko cenili, napadlo mi na zahnanie tiesne skomponovať zopár canzonett na spôsob árií (*a uso di aria*), aby sa mohol použiť súbor viacerých strunových nástrojov (*usare in conserto di più strumenti di corde*). Keď som túto svoju myšlienku predniesol mnohým ušľachtilým pánom tohto mesta, úprimne mi poskytli mnohé canzonetty s rôznym metrom verša (*molte canzonette di misure varie di versi*), a aj pán Gabriello Chiabrera¹⁸ mi neskôr láskavo poskytol mnohé, celkom odlišné od tamých, čím mi dal veľkú možnosť obmieňania. Všetky tieto [básne, ktoré som] časom zhudobnil ako rozmanité árie, neboli nemilé celému Taliansku a dnes každý, kto túži komponovať pre sólový hlas (*comporre per una voce sola*), poslúži si týmto štýlom (*stile*), a obzvlášť tu, vo Florencii, kde prebývam už tridsaťsedem rokov v službách Najjasnejších Kniežat¹⁹ a vďaka ich láskavosti mohol každý, ktokoľvek chcel, vidieť a do vôle si vypočuť všetko to, čo som neustále robil v tejto oblasti.

V madrigaloch i v áriách som sa vždy snažil napodobňovať obsah slov (*ho sempre procurata l'imitazione de i concetti delle parole*), vyhľadávajúc viac či menej citové tóny (*ricercando quelle corde più, e meno affettuose*) podľa citov slov (*secondo i sentimenti di esse*), a najmä také, čo majú pôvab (*grazia*). V týchto dielach som skrýval, pokiaľ to len išlo, umenie kontrapunktu (*l'arte del contrappunto*), súzvučky som dával na dlhé slabiky (*posato le consonanze nelle sillabe lunghe*) a vyhýbal som sa krátkym a tú istú zásadu som uchoval pri používaní *passaggi*, hoci kvôli ozdobe (*adornamento*) som niekedy použil zopár osmín až do hodnoty štvrtiny či najviac polovice taktu (*battuta*), zväčša na krátkych slabikách — možno si to dovoliť, pretože ich trvanie je krátke, a nie sú to *passaggi*, ale len isté zosilnenie pôvabu (*un certo accrescimento di grazia*), ako aj preto, lebo každé pravidlo má — podľa správneho uváženia — isté výnimky. Pretože som však vyššie povedal, že dlhé behy hlasu (*lunghe giri di voce*) sa zle používali, treba povedať, že *passaggi* neboli vynájdené preto, že sú nevyhnutné pre dobrý spôsob spievania (*buona maniera di cantare*), ale — ako súdim — skôr preto, aby akosi poštekli uši (*titillatione a gli orecchi*) tých, čo nerozumejú, čo znamená spievať s citom (*cantare con affetto*). Keby to totiž vedeli, nepochybne by nezniešli *passaggi*, pretože nič nie je citom protikladnejšie (*non essendo cosa più contraria di loro all'affetto*). Preto som tiež povedal, že tieto dlhé behy hlasu sa zle používajú. Naproti tomu ja som ich zaviedol do menej citových skladieb (*in quelle musiche meno affettuose*) a nie na krátkych slabikách, ale na dlhých slabikách a v záverečných kadenciách (*cadenze finali*). Vo vzťahu k samohláskam sa pri týchto dlhých behoch nepridíval nijakej inej zásady, iba tej, že samohláska *u* vytvára lepší efekt (*migliore effetto*) v sopráne než v tenore a samohláska *i* je lepšia v tenore než *u*, všetky ostatné sa zasa používajú tak, ako je bežné, hoci otvorené (*le aperte*) sú oveľa zvučnejšie ako zavreté (*le chiuse*) a taktiež sú vhodnejšie a ľahšie ovládateľné (*per esercitare la disposizione*). Ak sa teda už majú tieto behy hlasu používať, treba ich predvádzať podľa zásad

viditeľných v mojich dielach, a nie náhodne či podľa kontrapunktckej praktiky (*e non a caso, o su la pratica del contrappunto*). Preto v dielach, ktoré chceme spievať sólovo (*cantar solo*) a týmto spôsobom, musíme najprv ustáliť miesto a spôsob predvádzania týchto behov, a nepočítať s tým, že kontrapunkt vystačí. Dobrému spôsobu komponovania a spievania v tomto štýle (*buona maniera di comporre, e cantare in questo stile*) totiž oveľa viac slúži porozumenie obsahu (*l'intelligenza del concetto*) a [jednotlivých] slov (*e delle parole*) a správny spôsob ich napodobňovania (*e l'imitazione di esso così*) tak tónmi plnými citov (*nelle corde affettuose*), ako aj ich vyjadrovania spievajúc s citom (*esprimerlo con affetto cantando*). Kontrapunkt som použil len na vzájomné zosúladenie oboch hlasov (*per accordar solo le due parti insieme*) a kvôli vyhnutiu sa istým závažným chybám (*e sfuggire certi errori notabili*) a zmierneniu niektorých drsností (*e legare alcune durezza*) — viac kvôli sprežívaniu citu (*più per accompagnamento dello affetto*) ako kvôli umeleckosti (*per usar arte*). Tak vidíme, že lepší účinok (*migliore effetto*) a väčšiu príjemnosť (*diletterà*) spôsobí ária či madrigal v tomto štýle, skomponovaný v súlade s obsahom slov (*su'l gusto del concetto delle parole*) a spievaný dobrým spôsobom (*buona maniera di cantare*) než taký, v ktorom je [použitý] celé kontrapunktcké umenie (*con tutta l'arte del contrappunto*), o čom nič neposkytuje lepší dôkaz než samotná skúsenosť.

To boli teda dôvody, ktoré ma priviedli k tomuto spôsobu spevu pre sólový hlas (*maniera di canto per una voce sola*) a [k ustáleniu], kde a na akých slabikách a samohláskach treba používať dlhé vokálne behy. Ostáva povedať, prečo sa nevyberane (*indifferetemente*) používa zosilňovanie a tlmenie hlasu (*crescere e scemare della voce*), *l'esclamazioni*, *trilli a gruppi* a iné vyššie vymenované spôsoby (*effetti*); možno totiž tvrdiť, že sa vždy používajú nevyberane, keď sa rovnako používajú v skladbách plných citu (*musiche affettuose*), kde sú veľmi potrebné, ako v canzonettách do tanca (*canzonette a ballo*). Tento nedostatok (ak sa nemýlim) pramení v tom, že hudobník (*musicco*) si najprv dobre nepripraví to, čo má spievať; ak by to totiž urobil, tieto chyby (*errori*) by nepochybne neurobil. Podobne sa ľahšie stanú tomu, kto celý svoj — povedzme — cituplný (*tutta affetuosa*) spôsob spievania (*maniera di cantare*) založil na všeobecnej zásade (*regola generale*), že základom tohto citu (*il fondamento di esso affetto*) je zosilňovanie a tlmenie hlasu (*crescere, e scemare della voce*) a *esclamazioni* a vždy používa tie isté spôsoby v skladbách všetkého druhu (*in ogni sorte di musica*), nepozastavujúc sa nad tým, či si to vyžadujú slová. Naproti tomu tí, čo dobre rozumejú obsahu i citu slov (*i concetti, e i sentimenti delle parole*), poznajú tieto nedostatky a vedia rozlíšiť, kde je tento cit (*affetto*) viac alebo menej potrebný. Treba sa všetkými silami snažiť čo najviac uspokojiť každým dielom práve ich a ich pochvalu si cení viac ako potlesk nevedomého ľudu. Toto umenie neznáša prostrednosť a čím väčšiu vycibrenosť si vyžaduje v svojej dokonalosti, s tým väčšou snahou a láskou sa my, ktorí ho pestujeme, musíme namáhať a snažiť, aby sme [túto vycibrenosť] nadobudli. A táto láska ma aj pohla k tomu (videl som totiž, že svetlo všetkej vedy i všetkého umenia čerpáme z toho, čo bolo napísané), aby som odovzdal toto malé svetielko v nasledujúcich úvahách.

To, čo zamýšľam demonštrovať, sa týka toho, kto pestuje sólový spev so sprievodom chitarrone či iného strunového nástroja (*cantar solo sopra l'armonia di Chitarrone, o d'altro strumento di corde*²⁰), môže už mať za sebou úvod do teórie tejto hudby (*teorica di essa musica*) a dosť dobre hrať (*e suoni a bastanza*). Toto poznanie sčasti možno nadobudnúť aj dlhou praxou (*per lunga pratica*), ako ho nadobudli mnohí muži a ženy, pravda, len do istého stupňa. Teória uvedená v tomto spise však toto poznanie uvádza v úplnosti. V profesii speváka (*nella professione del cantante*) k znamenitosti (*per l'eccellenza sua*) nevedú izolované jednotlivosti, ale zdokonaľuje ju súhrn všetkého. Poviem teda po poriadku: prvý a najdôležitejší základ tvorí vokálna intonácia na všetkých tónoch (*l'intonazione della voce in tutte le corde*²¹); nejde iba o to, aby hlas nešiel nižšie alebo vyššie, ale aby bol použitý dobrý spôsob intonovania (*la buona maniera, come ella si debba intonare*). Používajú sa dva spôsoby [nástupu hlasu]; preskúmame jeden i druhý a na notovom zápise

ukáže ten, ktorý sa mi zdá vhodnejší na získanie žiadaných výsledkov, o ktorých budem hovoriť ďalej.

Niektorí teda pri intonovaní prvého tónu (*nell'intonazione della prima voce*) intonujú o terciu nižšie (*intonano una terza sotto*), iní zasa pri [nasadzovaní] prvého tónu nasadia správny tón (*propria corda*) a postupne ho zosilňujú (*sempre crescendo*), mysliac si, že to je správny spôsob nasadenia tónu s pôvabom (*la buona maniera per mettere la voce con grazia*). Pokiaľ ide o prvý spôsob, nielenže nemôže byť všeobecným pravidlom, pretože v mnohých súzvukoch neladí (*in molte consonanze ella non accorda*), ale dokonca aj tam, kde ho možno používať, sa stal natoľko bežným, že namiesto toho, aby bol plný pôvabu (*grazia*) (pretože niektorí sa na tejto spodnej tercii pridliho pristavia, zatiaľ čo má byť len sotva postrehnuteľná), je skôr — povedal by som — neprijemný pre sluch a najmä začiatovníci ho majú používať len zriedkavo.²² Namiesto toho by som teda ako nezvyčajnejší vybral druhý spôsob — zosilňovanie hlasu (*crescere la voce*).

Nikdy ma neuspokojovali všeobecne prijaté rámce, ale vždy som hľadal, pokiaľ možno, čo najviac nového a táto novosť lepšie umožní dosiahnuť cieľ hudobníka (*il fine del musico*), ktorým je spôsobovanie potešenia (*dilettere*) a pohýňanie citov duše (*muovere l'affetto dell'anima*). Zistil som teda, že citovejší spôsob (*maniera più affettuosa*) predstavuje intonovanie tónu s opačným účinkom (*intonare la voce per contrario effetto all'altro*), teda intonovanie prvého tónu s jeho tlmením (*intonare la prima voce scemandola*); a potom [nasleduje] *esclamazione*, ktorá je hlavným prostriedkom pohýňania citu (*mezzo più principale per muovere l'affetto*) a nie je ničím iným ako istým silením hlasu počas jeho uvoľnenia (*lassare della voce rinforzarla alquanto*²³). Takéto silenie hlasu v sopránovom registri a najmä vo falzete (*voci finte*) sa často stáva ostré a neznesiteľné pre sluch (*acuto, et impatibile all'udito*), ako som to pri mnohých príležitostiach sám počul. Je teda nepochybné, že intonovanie tónu s tlmením hlasu (*l'intonare la voce scemandola*) je vhodnejším prostriedkom na pohýňanie citu a prinesie lepší efekt než zosilňovanie [hlasu] (*crescendo*); pri prvom spôsobe totiž, zosilňujúc hlas na [predvedenie] *esclamazione*, ho treba potom počas uvoľňovania ešte viac zosilniť (*crescendo la voce per far l'esclamazione, fa di mestiero poi nel lassare di essa crescerla di vantaggio*), a preto som povedal, že sa stane drsným a hrubým (*sforzata, e cruda*). No celkom opačný účinok sa dosiahne pri [počiatočnom] tlmení hlasu, totiž [pridanie] trochu viac sily v momente uvoľnenia hlasu urobí hlas ešte citovejším (*nel lassarla, il darle un poco più spirito la renderà sempre più affettuosa*). Okrem toho pri striedavom použití jedného i druhého spôsobu bude možné dosiahnuť pestrosť (*variazione*) a pestrosť je v tomto umení veľmi potrebná, ak má smerovať k spomínanému cieľu. Teda ak hlavný zdroj pôvabu spevu (*grazia nel cantare*) schopného pohýňať city duše (*muovere l'affetto dell'animo*) spočíva v správnom pochopení toho, kde treba takéto city používať, a ak sa to prejavuje toľkými živými argumentmi, vyplýva z toho, že aj ten najzákladnejší pôvab (*grazia*) sa možno naučiť zo zápisu. Ak ho aj nemožno lepšie a jasnejšie opísať, predsa len ho možno dokonale nadobudnúť po oboznámení sa s teóriou a zavedení spomínaných zásad do praxe; praxou sa totiž zdokonaľujeme vo všetkých umeniach, no obzvlášť v profesii dokonalého speváka a dokonalej speváčky (*del perfetto cantore, e della perfetta cantatrice*).

Esclamazione languida	Esclamazione piu viva
--------------------------	--------------------------

cor mio deh non lan - gui re - gui re

Teda o tom, ako možno s väčším či menším pôvabom (*grazia*) intonovať spomínaným spôsobom, sa možno presvedčiť na vyššie uvedenom príklade s textom *Cor mio, deh non languire*²⁴. Na prvej polovej note s bodkou možno intonovať *cor mio* s tmením hlasu a s postupným zosilnením hlasu klesnúť na štvrtovú, robiac ho zároveň trochu živším; týmto spôsobom dosiahneme veľmi citovú *esclamazione* (*assai affettuosa*), dokonca aj pri tóne klesajúcom o stupeň. Oveľa živšia však bude na slove *deh* pri držaní tónu, pretože neklesá krokom a veľmi pekne vyjde aj ďalej pri prechode na veľkú sextu (!), nastupujúcu skokom. Týmto som chcel nielen ukázať, čo je *esclamazione* a ako vzniká, ale že môže mať dva druhy, z ktorých jeden je citovejší než druhý (*più affettuosa dell'altra*) v závislosti od opísaného spôsobu intonovania i od napodobňovania slova (*imitazione della parola*) — avšak iba vtedy, keď bude jeho význam späť so zmyslom [celku]. Okrem toho sa *esclamazioni* môžu vo všeobecnosti použiť vo všetkých citových skladbách (*tutte le musiche affettuose*), na všetkých klesajúcich polových notách a na štvrtových notách s bodkou, a budú ešte citovejšie, ak je nasledujúca nota krátka. Netreba ich zavádzať pri celých notách, kde treba používať skôr zosilňovanie a tmenie hlasu bez použitia *esclamazioni*. Preto treba chápať, že v áriách či v tanečných canzonettách (*musiche ariose, ò canzonette a ballo*) sa má namiesto týchto citov (*affetti*) používať len živosť spevu (*vivezza del canto*), ktorá zvyčajne vyplýva zo samotnej árie; ak aj sa tam niekedy vyskytujú *esclamazioni*, treba zachovať túto živosť a nezavádzať nijaké city, v ktorých by bolo niečo smutné.

Vidíme teda, ako veľmi je pre hudobníka nevyhnutný istý súd, ktorý niekedy musí dominovať nad umením. V uvedenom príklade tiež vidíme, o koľko väčší pôvab (*grazia*) majú štyri osminy na druhej slabike slova *languire* v prvom prípade, s predĺžením druhej osminy bodkou, než v druhom prípade (s označením *Per esempio*), keď sú všetky štyri rovnaké. Pri dobrom spôsobe spievania (*buona maniera di cantare*) sa používa mnoho vecí, ktoré majú v sebe tak veľa pôvabu a ktoré sú zapísané jedným spôsobom a predvedené môžu celkom inak dopadnúť (preto sa o niekom hovorí, že spieva s väčším či menším pôvabom). Teraz tiež najprv ukážem, akým spôsobom predvádzam *trillo* a *gruppo* a ako som ho sám učil doma, ako aj všetky ďalšie najnevyhnutnejšie spôsoby, aby už nezostala nijaká subtilnosť (*squisitezza*), akú by som nepredviedol.



*Trillo*²⁵ predvádzam na jedinom tóne (*sopra una corda sola*) práve preto, že keď som ho učil moju prvú ženu a teraz i druhú, ktorá žije s mojimi dcérami²⁶, vždy som používal len túto zásadu, v súlade s ktorou som ho zapísal, t.j. začínať prvou štvrtovou notou a každý tón nasadzovať hrdelne na samohlásku *à* až po poslednú brevis (*ribattere ciascuna nota con la gola sopra la vocale „a“ sino all'ultima breve*). Podobne aj *gruppo*. Ako dokonale sa moja zosnulá žena podľa tejto zásady naučila *trillo* a *gruppo*, nech posúdia tí, čo svojho času počuli jej spev; a ako dokonale ho predvádza moja žijúca žena, nech posúdia tí, čo ju môžu teraz počuť. Ak je teda pravdou, že skúsenosť (*esperienza*) je najlepším učiteľom, pomerne s istotou môžem tvrdiť, že niet lepšej cesty ako sa naučiť tieto spôsoby, ani lepšej formy ako ich opísať, než to tu bolo uvedené. Toto *trillo* a *gruppo* sú nevyhnutnými prostriedkami na vyjadrenie mnohých vecí a ich výsledkom je onen pôvab (*grazia*), ktorý je najvyhľadávanejší pre dobré spievanie (*ben cantare*). Ako už bolo povedané vyššie, podľa toho, ako boli zapísané, môžu priniesť aj celkom opačný efekt, a preto predvediem nielen to, ako ich možno používať, ale aj dvojako zapísané všetky tieto spôsoby s tými istými notovými hodnotami, aby sme spoznali — ako sa už viackrát opakovalo — že z týchto zápisov spojených s praxou (*pratica*) sa možno vyučiť všetky subtilnosti (*squisitezze*) tohto umenia.

1. 2. 1. 2.

1. 2. 1. 2.

1. 2. Trillo 1. 2. Trillo

Ribattuta di gola

1. Cascata scempia 2. [Cascata doppia]

1. [Cascata scempia] 2. Cascata doppia

Cascata per ricorre il fiato Altra cascata simile

Keďže na všetkých týchto príkladoch, zapísaných dvoma spôsobmi, vidíme, že ten druhý má viac pôvabu (*grazia*) než prvý, kvôli jeho lepšiemu spoznaniu tu uvedieme niekoľko príkladov s podpísanými slovami a zároveň s basom pre chitarrone (*Basso per lo Chitarrone*); všetky tieto úseky sú čo najviac naplnené citom (*passi affettuosissimi*) a každý si ich môže osvojiť praxou (*con la pratica*) a tým nadobudnúť väčšiu dokonalosť (*maggior perfezione*).

[a] Cor mio deh non lan - gui - re
11 #10 14 #10

[b] deh non lan - gui re
11 #10 14 #

[c] deh non lan - gui re
11 #10 14 #

[d] deh non lan - gui - re
6 11 #10 14 #

trillo

[e] deh non lan - gui - re

11 #10 14 #

[f] esclamazione
a ffe tuosa trillo

Ahi - me ch'io mo - - ro

6 5 11 #10 9 #10

[g] gruppi trillo

Par -

trillo

- to

[h] Ahi - me ch'io mo - - ro

6 7 6 11 #10 9 10

[i] escla. trillo

Ahi dis - pia - ta - to A - mor co - me con -

6

trillo

- sen - ch'io

6 11 #10 9 #10

trillo

me - ni vi - ta si pe - no - s'e ri - a ?

7 6 6 13 12 11 #10 14

[k] scemar di voce escla. spiritosa

Deh, deh do-ve son fug-gi - ti escla. piu viva

Deh, do-ve son spa - ri -

escla. escla. trillo escla

ti G'oc - chi de gua - ll'ai ra - i lo son ce - ner o - ma - i? Au - re

sensa misura quasi favellando in armonia con la sudetta sprezzatura

au - re di - vi - ne Ch'er - ra - te pe - re - gri - ne In ques - ta part'e in quel -

escla. escla. con misura

- la Deh, re - ca - te no - vel - la De l'al - ma lu - ce lo - ro Au - re

piu largha trillo escla.

ch'io me ne mo - ro Deh, re - ca - te no - vel - la De l'al - ma lu - ce

escla. escla. rinforzata tr. p(er) una mezzana bat. (tuta)

lo - ro Au - re au - re ch'io me - ne mo - ro

V posledných dvoch veršoch *arie di romanesca* na slová *Ahi dispietato Amor*²⁷ a v madrigale pri *Deh dove son fuggiti*²⁸ sú obsiahnuté všetky najlepšie city (*tutti i migliori affetti*), aké možno použiť, aby spevy tohto druhu (*questa maniera di canti*) nadobudli ušľachtilosť (*nobiltà*). Chcel som ich teda uviesť aj preto, aby som ukázal, kde treba zosilňovať a tlmiť hlas (*crescere, e scemare la voce*), robiť *esclamazioni*, *trilli* a *gruppi*, a teda zaviesť všetky poklady tohto umenia, a takisto aby som to nemusel opakovať pri všetkých dielach (*opere*), ktoré budú nasledovať. Môžu teda slúžiť ako príklady, pomocou ktorých môžeme rozpoznať v týchto skladbách (*musiche*) podobné miesta, kde bude [ornamentácia] najnevynutnejšia v súlade s citmi slov (*secondo gli affetti delle parole*). Tak sa objaví ušľachtilý spôsob (*nobile maniera*) (ako som ho totiž nazval), ktorý sa nepodriadyje pravidelnému metru (*misura ordinata*), ale hodnotu noty často znižuje o polovicu podľa obsahu slov (*secondo i concetti delle parole*), čím vzniká onen vyššie spomínaný spev *in sprezzatura* (*canto poi in sprezzatura*).

Na získanie dokonalosti v tomto umení (*l'eccellenza di essa arte*) treba zaviesť mnohé z týchto prostriedkov. Aby sa dali používať podľa potreby, dobrý hlas (*la buona voce*) je

pri nich rovnako nevyhnutný ako dych (*respirazione del fiato*). Bude teda užitočné poznamenať, aby si ten, čo pestuje toto umenie (*il professore di quest'arte*) — keďže má spievať sólovo s chitarrone či iným strunovým nástrojom (*cantar solo sopra Chitarrone, o altro strumento di corde*), a teda sa nemusí prispôsobovať iným, ale len sebe samému — vybral tóninu (*elegga un tuono*), v ktorej by mohol spievať plným a prirodzeným hlasom (*cantare in voce piena, e naturale*) a vyhnúť sa falzetovým tónom (*isfuggire le voci finte*). Pretože pri ich nasadzovaní, ako aj pri silených [tónoch] (*forzate*) treba mňať dych (*respirazione*), aby neboli príliš zjavné, pretože celkovo zvyknú urážať sluch.²⁹ Dych treba tiež používať, aby zosilňovanie a tmenie hlasu, *esclamazioni* a všetky iné predvedené spôsoby boli oduševnenejšie, treba sa teda vystríhať, aby nechýbal tam, kde bude potrebný. Z falzetových tónov (*voci finte*) však nemôže vzniknúť tá ušľachtilosť dobrého spevu (*nobilità di buon canto*), aká vzniká pri prirodzenom hlase (*voce naturale*), voľne nasadzujúc om všetky tóny, ktorý je podľa ľubovôle ovládateľný, používajúc dych len na predvedenie všetkých najlepších citov (*tutti gli affetti migliori*), ktoré treba použiť v tomto najušľachtilejšom spôsobe spievania (*nobilissima maniera di cantare*).

Láska k nemu a ku všetkej hudbe, ktorú vo mne zapálila prirodzená náklonnosť a mnohoročná práca, ma ospravedlní, ak som si azda dovolil ísť ďalej, než sa zdalo niekomu, kto si náuku cení nemenej než sprístupnenie toho, čo sa naučil, a kto pociťuje úctu ku všetkým, čo pestujú toto umenie. Toto krásne umenie, ktoré prirodzene spôsobuje potešenie (*dilettaudo naturalmente*), sa stáva obdivuhodné a získava si všeobecnú lásku vtedy, keď ho tí, čo ho majú, vyučujú a často predvádzajú, potešujú iných, odhaľujú ho a ukazujú ako príklad a skutočné podobenstvo oných nekonečných nebeských harmónií, z ktorých pochádza všetko dobro na zemi, pobádajúc mysle poslucháčov ku kontemplácii nekonečných nebeských radostí (*svegliandone gli 'ntelletti uditori alla contemplazione dei diletti infiniti in Cielo somministrati*).

Pretože som si zvykol vo všetkých svojich dielach, ktoré vyšli spod môjho pera, číslami vyznačovať nad basovým hlasom veľké tercie a sexty krížikom (*diesis*) a malé béčkom (*b molle*) a aj septimy alebo iné disonancie, ktoré majú sprevádzať (*accompagnamento*) v stredných hlasoch, ostáva ešte povedať, že ligatúry som v basovom hlase použil tak, aby sa po súzvuku udrel len označený tón (*perchè doppo la consonanza si ripercuota solo la corda segnata*) [a nie znovu aj bas], pretože je najpotrebnejší (ak sa nemýlim), najvhodnejší pre chitarrone a najľahší na použitie a na hranie; tento nástroj totiž je najlepší na sprevádzanie hlasu (*essendo quello strumento più atto ad accompagnare la voce*), a najmä tenorového hlasu — je lepší než akýkoľvek iný nástroj. V ostatných prípadoch som na zbehljších [hudobníkoch] ponechal rozhodnutie udrieť spolu s basom tie tóny, ktoré budú považovať za správne (*il ripercuotere con il Basso quelle corde, che possono essere di migliore intendimento loro*), či ktoré budú lepšie sprevádzať sólový hlas (*più accompagneranno la parte, che canta sola*), pretože to — pokiaľ viem — nemožno ľahšie opísať bez intavolatúry.

Pokiaľ ide o spomínané stredné hlasy, známa je osobitá pozornosť Antonia Naldiho, zvaného il Bardella³⁰, oddaného sluhu Najvznešenejších Urodzeností; ako je skutočne vynálezcom chitarrone, tak je aj všetkými považovaný za najdokonalejšieho zo všetkých, čo kedy hrali na tomto nástroji; dosvedčujú to rovnako praktici (*professori*), ako aj amatéri (*dilettano*) hry na chitarrone; kiež sa mu nestane to, čo sa neraz stalo aj iným, že sa ľudia hanbia priznať, čo sa naučili od druhých, akoby každý mohol či musel byť vynálezcom všetkého a akoby ľudskej mysli nebola daná sila vždy vynachádzať nové riešenia zväčšujúce vlastnú chválu i všeobecný prospech.³¹

[na s. 19 notového textu]

Pretože som pre mnohé prekážky nemohol vydať — ako som túžil — *Il Rapimento di Cefalo*, ktoré bolo skomponované na odporúčenie Najvznešenejšieho Veľkokniežata, môj-

ho pána, a predvedené (*rappresentato*) počas svadby Najkrestanskejšej Márie Mediciovskej, kráľovnej Francúzska a Navarry, zdalo sa mi správne teraz pri príležitosti [vydania] týchto mojich diel (*musiche*) pripojiť k nim aj posledný zbor z onoho *Rapimento* — ak totiž tam bude ukázaná rozmanitosť *passaggi*, ktoré som urobil v hlasoch spievajúcich sólovo, nebudem to musieť ukazovať inde, ako som zamýšľal; v parte basu, ktorý niekedy dosahuje tóny tenoru, a v dvoch nasledujúcich tenorových [partoch] možno pozorovať zásady, ktoré som používal pri dlhých i krátkych slabikách.³² V týchto úsekoch, ako aj v iných mojich skladbách, kde vstupujú do hry takéto ozdoby (*adornamenti*), neriadil som sa prísne zákonitostami [podľa pravidiel kontrapunktu], ani som kvôli disonanciám nehral basové tóny; súdim totiž, že si to možno dovoliť tak vďaka rozmanitosti (*varietà*) [týchto ozdôb], ako aj vďaka slobode, ktorú voči tomuto partu musí mať ten, čo spieva sólovo (*chi canta solo*); naproti tomu nemožno robiť chyby (*errare*) v stredných hlasoch, veľkou chybou by totiž bolo, keby nejaký hlas robil *passaggi* v iných skladbách, ktoré sú pre niekoľko hlasov, pretože na to, aby sa v nich nezničilo kontrapunktické umenie (*l'artifizio del contrappunto*) (mnohými chybami, ktoré vtedy môžu vzniknúť), postačí používať vtedy len dobrý štýl a cit (*la buona maniera, e l'affetto*), na vysvetlenie čoho sa už dost povedalo v tomto diskurze.

Nuove musiche e nuova maniera di scriverle. Florencia 1614.³³

Rozvážnym čitateľom (*A discreti lettori*)

Veľa rokov pred tým, ako som dal do tlače niektoré svoje hudobné diela pre sólový hlas (*per una voce sola*), bolo dostupných mnoho iných, ktoré vznikli v rôznych dobách a pri rôznych príležitostiach; najznámejšia z nich bola hudba, ktorú som urobil k favole *Dafne*³⁴ pána Ottavia Rinucciniho³⁵, ktorá bola predvedená (*rappresentata*) pre Jeho Najurodzenejšiu Výsost a iné kniežatá v dome ctihodnej pamäti pána Jacopa Corsiho. No prvá hudba, ktorú som vydal, bola hudba urobená roku 1600 k favole *Euridice* od toho istého autora³⁶; bola to prvá vec v tom štýle pre sólový hlas (*stile a una voce sola*), akú ktokoľvek zo skladateľov vydal v Taliansku. Okrem toho som roku 1601³⁷ vydal [skladby], ktoré som nazval *Le nuove musiche*, a spolu s nimi som publikoval rozpravu (*un discorso*), v ktorej je obsiahnuté (ak sa nemýlim) všetko to, čo môže potrebovať ten, kto pestuje sólový spev. Po tom, aký odbyt mali tieto diela u tlačiaru, dnes vidno, ako všeobecne sa prijíma a rád vidí tento môj spôsob sóloveho spevu, ktorý zapisujem presne tak, ako sa spieva (*io scrivo giustamente, come si canta*) a ako sa stavia nad iné. A keď som zväzil, ako veľmi mi bolo popri sólovom speve prijatý aj nápad a spôsob [písania] hudby pre zbory v týchto favolách i v iných neskorších, kde som tiež komponoval rôzne jasné a harmonické (*chiare et armoniose*) árie podľa požiadaviek rôznych citov týchto zborov (*diversi affetti di tali chori*), rozhodol som sa znovu vydať aj tieto moje iné skladby. Niektoré z nich sú zapísané takým spôsobom, ako ich treba spievať; nad vokálnym hlasom som totiž vyznačil *trilli*, *gruppi* a iné nové *affetti*, ktoré nevidno v tlačiaci, a *passaggi* najprimeranejšie pre hlas. Pokiaľ ide o *passaggi*, tentokrát som nechcel predvádzať ich väčšiu rozmanitosť (*varietà*), pretože som usúdil, že tieto postačia pre pravdivé pestovanie tohto umenia; nevyhýbal som sa viacnásobnému opakovaniu tých istých, postupne môžu totiž viesť k iným, ťažším, ktoré budú predvedené niekde inde. Pripojil som tiež niekoľko takých [skladieb], ktoré predvádza raz tenorový hlas, raz basový, s *passaggi* najvhodnejšími pre oba tieto hlasy: sú určené tým, ktorí by mali prirodzenú schopnosť dosiahnuť krajné tóny týchto hlasov; keď štvrtové noty a osminy s bodkou v tomto basovom hlase stupňovito klesajú, treba raz na jednej, raz na druhej predviesť *trillo*, aby dostali viac pôvabu, sily a živosti (*grazia, forza, e spirito*), či — ako sa vraví — bravúry a smelosti (*bra-*

vura, e ardire), ktoré sú v tomto hlase najpotrebnejšie; v ňom je totiž cit (*affetto*) oveľa menej potrebný ako v tenorovom hlase. A či sa treba v týchto áriách pridržať taktu alebo ho ponímať voľne, podľa [stupňa] vážnosti (*gravità*) udávanej citmi obsiahnutými v slovách (*conforme a gli affetti delle parole*) a podľa pohyblivosti hlasu (*muovimenti della voce*), ktorá je v jednom hlase väčšia než v druhom, to ponechávam na súd speváka a tiež [odkazujem] na moju vydanú rozpravu z roku 1601. Nad inštrumentálnym basom (*sopra il Basso da sonarsi*) som vyznačil veľké a malé tercie a sexty rovnako pre *h* ako pre *b*, ako aj iné najnevýhnutnejšie veci na uľahčenie tým, ktorí sú menej skúsení a ktorí budú chcieť predvádzať tieto diela. Prijmite ich, láskaví čitatelia, s tým pocitom, s akým ich venujem ja vám, a šťastní ostávajúte.

Niekoľko poznámok (*Alcuni avvertimenti*)

Ten, kto chce pestovať dobrý sólový spev s citom (*ben cantar con affetto solo*), by mal vedieť predovšetkým o troch veciach. Sú to: *affetto*, jeho rozmanitosť (*la varietà di quello*) a *sprezzatura*. *Affetto* nie je u spievajúceho nič iné ako také vyjadrenie spievaných slov a celej myšlienky pomocou jednotlivých tónov a jednotlivých akcentov s regulovaním sily hlasu, ktoré je schopné u počúvajúceho pohnúť city (*Lo affetto in chi canta altro non è che per la forza di diverse note, e di vari accenti col temperamento del piano, e del forte una espressione delle parole, e del concetto, che si prendono a cantare atta a muovere affetto in chi ascolta.*) Rozmanitosť *affetto* je prechádzanie od jedného z citových prostriedkov k inému v súlade s tým, ako to následne spevákovia diktujú slová a celá myšlienka. (*La varietà nell'affetto, è quel trapasso, che si fa da uno affetto in un'altro co' medesimi mezzi, secondo che le parole e'l concetto guidano il cantante successivamente*). A túto rozmanitosť treba prísne zachovávať, aby ktosi nechcel (že to tak poviem) predstaviť mladého a vdovca v tom istom šate. *Sprezzatura* je tým čarom, ktoré sa spevu dodáva prebehnutím niekoľkými osminami a šestnástinami nad jednotlivými tónmi [basu], čím sa — ak je to urobené v správnom momente — spevu vezme istá vnútená ohraničenosť a strnulosť a tým sa spev stane príjemným, slobodným a arióznym (*piacevole, licenzioso, e arioso*), tak ako v bežnej reči bohatstvo výrečnosti spôsobuje, že veci, o ktorých sa hovorí, sa stávajú milé a príjemné. K rétorickým figúram a ozdobám (*figure e a i colori rettorici*) tejto reči by som prirovnal *passaggi, trilli* a iné podobné ozdoby [*ornamenti*] tu i tam pri každom *affetto*. Súdim, že ak toto všetko vieme, ten, kto bude mať schopnosť spievať, pri využití týchto mojich diel bude môcť dosiahnuť ten cieľ, ktorý sa od spevu predovšetkým očakáva a ktorým je spôsobovanie príjemnosti (*dilettare*).

* Základ prekladu Cacciniho úvodov oboch zbierok tvoria ich novodobé vydania obsahujúce aj anglický preklad: CACCINI, G: *Le nuove musiche (1602)*, HITCHCOCK, H. Wiley, ed., A-R Editions, Inc. Madison Wisc., 1970; *Nuove musiche e nuova maniera di scriverle (1614)*, HITCHCOCK, H. Wiley, ed., A-R Editions, Inc. Madison Wisc. 1978; ako aj príloha štúdie Z. M. Szweykowského *Giulio Caccini — kodyfikator nowego wykonawstwa figur ozdobnych. Z problemów wokalnejszej praktyki wykonawczej wczesnego baroku*. Muzyka 1988, č. 1, s. 95-122, obsahujúca originálny text i poľský preklad oboch úvodov. Pri poznámkach sa takisto opierame o poznámkový aparát oboch prekladov.

[VG]

- 1 Scipione del Palla (Della Palla, Delle Palle, de' Vecchi) sa narodil v Siene, v októbri 1569 pôsobil vo Florencii — bol jedným z najvýznamnejších spevákov doby. Podľa Luigiho Denticeho (*Dialoghi sulla musica*, 1552) pôsobil v Neapole, vo Florencii vystupoval počas karnevalu 1567. Jeho jedinou známou skladbou je zhudobnenie Petrarcovho *Dura legge* (*Aeri raccolti*, Neapol 1577). Podľa N. Pirrotu bol predchodcom cacciniovského štýlu (*Gli due Orfei*, Turino 1969, s. 140-141, 246-252. Pozri tiež BROWN, H. M.: *The geography of Florentine monody. Caccini at home and abroad*. Early Music, Apr. 1983, s. 147-168).
- 2 Túto frázu použil doslovne aj Jacopo Peri v úvode k *L'Euridice* (6. 2. 1600, t.j. 1601), s odkazom na spev Vittorie Archilei. V 3. notovom príklade Caccini uvádza figúru *cascata scempia* a figúru *cascata doppia*, ktorá využíva dvojnásobne menšie hodnoty. Caccini pritom odlišuje *raddoppiate* od *passaggi* a označuje ich za svoj vynález. V úvode k *L'Euridice* píše o „*la nuova maniera di passaggi e raddoppiate inventati da me*“ („nový spôsob *passaggi* a *raddoppiate*, ktorý som vynášiel“).
- 3 Cacciniho kritika praxe *gorgii* nadväzuje na analogické výroky G. Bardiho (*Discorso mandato a Giulio Caccini detto romano sopra la musica antica, e'l cantar bene* — cca 1578) a V. Galileiho (*Dialogo della musica antica et della moderna* — 1581).
- 4 Používaniu pojmu *grazia* u G. Cacciniho venoval osobitú štúdiu Z. M. Szweykowski (*Sprezzatura a grazia. Klúč k estetike vokálnej lyriky raného baroka*. Slovenská hudba 1992/1, s. 71-82).
- 5 DANTE ALIGHIERI: *Božská komédia. Raj*. 1. spev, 34. verš. Preložil V. Turčány. Tatran. Bratislava 1986, s. 10.
- 6 Podľa C. V. Paliscu sa na týchto stretnutiach v rôznej dobe zúčastnili hudobníci Vincenzo Galilei, Giulio Caccini, Pietro Strozzi, Jacopo Peri, Alessandro Striggio, Cristoforo Malvezzi, Emilio de Cavalieri, Francesco Cini; básnici Ottavio Rinuccini, Battista Guarini, Gabriello Chiabrera, Giovanni Battista Strozzi ml., Marcello Adriani, Leonardo Salviati, Alessandro Rinuccini, Nero del Nero, Lorenzo Giacomini, Baccio Valori, Filippo Valori; astronóm Galileo Galilei — a samozrejme, hosťiteľ gróf Bardi (*The „Camerata Fiorentina“ a Reappraisal*. Studi musicali 1972, č. 2, s. 203-236).
- 7 PLATON: *Štát* 398D; pozri *Dialógy*. Tatran. Bratislava 1990, II. zv., s. 102.
- 8 T.j. neakcentovaných a akcentovaných.
- 9 Pozri pozn. 4.
- 10 Caccini definuje pojem *affetto* v úvode k *Nuove musiche e nuova maniera di scriverle* (1614) — pozri s. 477 — tu ho používa buď na označenie emócie, ktorej vzbudenie, resp. pohnutie je cieľom spevákovho prejavu, alebo na označenie tých interpretačných prostriedkov a postupov, ktoré ho majú vyjadriť — v tomto prípade ho Caccini často zamieňa s *effetto*. Pohnutie citu u poslucháča, ovplyvnenie jeho citového či duševného stavu bolo rétorickým postulátom a charakterizovalo najvyššie hodnotený rečnícky výkon. V teórii rétoriky sa funkcia *muovere* spájala s vysokým štýlom, v poetike zasa s persváznym cieľom tragédie. *Muovere l'affetto* ostalo najvyšším cieľom hudobného umenia od čias cameraty (Mei, Bardi, V. Galilei, Caccini, Cavalieri) po celé barokové obdobie.
- 11 CACCINI, G.: *Le nuove musiche* (1602). *op. cit.*, č. 6, 7, 11 (s. 77-80, 81-85, 95-97).
- 12 Jacopo Sannazaro (cca 1456-1530) — dvorný básnik aragonských kráľov v Neapole, vysoko oceňovaný talianskymi madrigalistami. Verš pochádza z jeho *Arkádie* (1490, 1. vyd. 1504, zač. 2. eklogy). Cacciniho zhudobnenie sa nezachovalo.
- 13 Caccini hovorí o florentských operách z roku 1600. V úvode k *L'Euridice* (1600) spomína, že takto komponuje už viac ako 15 rokov („...*tutte l'altre mie musiche, che son fuori in penna, composti da me più di quindici anno sono in diversi tempi*“)
- 14 Predstaviteľ florentského rodu Neriovcov, sídliači v Ríme.
- 15 Leone Strozzi (1555-1632) — príslušník starého florentského rodu, sídliači v Ríme.
- 16 *Muovere l'affetto dell'animo* — pozri pozn. 10; *animo* predstavovalo sídlo intelektuálnych i morálnych dispozícií, citu i vôle v chápaní antických i florentských novoplatonikov.
- 17 Caccini tu opisuje obľúbenú interpretačnú prax 16. storočia, spočívajúcu v sólistickom exponovaní jedného hlasu vydanéj viachlasnej kompozície. Tento hlas spevák či hráč prednášal, používajúc extemporizované ozdoby a diminúcie, zatiaľ čo ostatné hlasy boli intavolované (prenese-

- né) na klávesový nástroj alebo hrané súborom nástrojov. Opis tejto praxe nachádzame už u Orti-
za (1553) — pozri Ortiz 392-394.
- 18 Gabriello Chiabrera (1552-1637) — básnik. Študoval v Ríme, kde si obľúbil Pindarovu a Anak-
reontovu poéziu. Zdržoval sa viac rokov vo Florencii na dvore Mediciovcov. Pre už spomínané
svadobné slávnosti (1600) napísal *Il rapimento di cefalo*, ktoré zhudobnil G. Caccini. Napísal aj
ďalšie Cacciniho zhudobnené básne — *Deh dove son fuggiti, Ard' il mio petto misero, Belle rose*
porporine, Chi mi confort' ahime (1602) —, ako aj elégiu na Cacciniho smrť *Bell ninfe de' prati*.
- 19 Podľa tohto tvrdenia bol Caccini v službách Mediciovcov od roku 1565. Prvá dokumentovaná
správa o jeho pobyte vo Florencii pochádza z roku 1575.
- 20 Chitarrone (tiež arciliuto) bol lutnový nástroj s basovým registrom, rozšíreným o struny umiest-
nené mimo hmatníka. K vzniku nástroja pozri SMITH, D. A.: *On the Origin of the Chitarrone*.
Journal of the American Musicological Society 32 (1979), s. 440-462.
- 21 *L'intonazione della voce* označuje u Cacciniho jednak intonovanie správneho tónu, jednak spô-
sob nasadenia intonovaného tónu. Nasledujúce myšlienky sa sústreďujú skôr na onen spôsob
nástupu hlasu na prvom tóne frázy.
- 22 Hoci Caccini tu ostro kritizuje zvyklosť začínať frázu o terciu nižšie pod písaným tónom, v jeho
Le nuove musiche je tento postup celkom bežný, rozdiel spočíva azda jedine v tom, že Caccini
tento postup v prípade potreby vypisuje (t.j. neželá si použiť ho tam, kde ho nevypisuje). Tento
postup opísal už G. B. Bovicelli, ktorý akcentoval na rozdiel od Cacciniho predĺženie prvého
tónu, t.j. spodnej tercie: „dlhšie drží prvý tón, kratšie druhý, tým hlas získa väčší pôvab“ („*quan-
to più si tiene la prima nota, e la seconda è più veloce, si dà anco maggior gratia alla voce*“) —
Regole, passaggi di musica. Benátky 1594, s. 11. Podrobne sa problémom vokálnej ornamentá-
cie u Cacciniho zaoberá Z. M. Szweykowski v štúdiu *Giulio Caccini — kodyfikator nowego wy-
konawstwa figur ozdobnych. Z problemów wokalnej praktyki wykonawczej wczesnego baroku*.
Muzyka 1988/1, s. 95-122.
- 23 Tento nejasný Cacciniho text prof. W. Śmietana interpretuje nasledujúco: „Hlas treba tlmiť stem-
nením farby, konkrétne tým, že hlas sa priblíži buď k základnému tónu, iniciovanému v hrtane,
alebo — ak to nie je možné, napríklad v prípade mužských hlasov — k prvým čiastkovým tón-
om najbližším k základnému tónu. Treba poznamenať, že takéto stemnenie možno dosiahnuť
mnohými spôsobmi, a správne prevedenie zväčšuje výdatne nosnosť tónu bez utiekania sa k po-
silneniu dynamiky, angažujúc dychové orgány. Tón sa v takom prípade stáva akoby teplejší a hlbší
a »ostrosť a neznesiteľnosť pre sluch«, ktorá by vznikla pri silení hlasu a pred ktorou vystríha
Caccini, je odstránená. Efekt *crescenda* vzniká automaticky, úmerne k doladovaniu nasadenia na
tón iniciovaný v hrtane, pri súčasnom prechode do krajného registra, a je dosiahnuteľný pri ne-
veľkom zaangažovaní tlaku dychového aparátu. Mobilizáciu dychového aparátu, smerujúcu k vy-
tvoreniu väčšieho podhrtaného tlaku, stotožňujem s Cacciniho termínom »silenie hlasu« a je-
ho pojem »tlmenie« chápem ako rezonančné doladenie na prvé čiastkové tóny“ (pozri pozn. 20
na s. 12 prílohy k citovanému článku Z. M. Szweykowského *Giulio Caccini...*).
- 24 Autorom textu je Giovanni Battista Guarini (1538-1612) — *Rime*, 296 (Benátky 1621).
- 25 Cacciniho *trillo* je opakovanie toho istého tónu, teda novodobé *tremolo*; v tomto Cacciniho výz-
name ho použil už Giovanni Luca Conforto v *Breve et facile maniera d'essercitarsi... a far pas-
saggi* (Rím 1593), pojem *tremolo* použil na označenie opakovaného tónu zasa Lodovico Zacconi
(*Prattica di musica*, Benátky 1592) a Giovanni Battista Bovicelli (*Regole, passaggi di musica*,
Benátky 1594); pojmom *gruppo* označoval zasa opakované striedanie dvoch tónov.
- 26 Cacciniho prvá žena Lucia (pred 1570-1606), druhá žena Margherita (+ po 1615), dcéra Fran-
cesca (1587-cca1640) i dcéra Settimia (1591-po 1640) boli speváčky a hudobníčky.
- 27 Autorom textu je podľa H. W. Hitchcocka Bernardo Tasso.
- 28 Autorom textu je podľa H. W. Hitchcocka Gabriello Chiabrera (*Rime*; č. 72 *Canzonette*).
- 29 Tóny mimo prirodzeného registra, najmä silené, neznejú príjemne, ak sa nemodifikujú primeraným
dychom.
- 30 Antonio Naldi pôsobil na mediciovskom dvore vo Florencii v rokoch 1589-1619 ako spevák
a hráč na chitarrone či na *tiiorba romana*. Často sprevádzal famóznu Vittoriu Archilei. Za vyná-
lezcu teórie ho označuje aj Severo Bonini (*Discorsi e regole sopra musica* — 1640).
- 31 Posledný odsek úvodu Caccini v ďalších vydaniach vynechal (1607, 1615).
- 32 Podľa Z. M. Szweykowského tu Caccini uplatňuje *passaggi* veľmi rigorózne v súlade s veršo-
vým akcentom — na 10. (hlavný akcent) a na 6. slabike (vedľajší akcent) hendekasylabického
verša.

- ³³ Celý text titulného listu znie: NUOVE MUSICHE E NUOVA MANIERA DI SCRIVERLE CON DUE ARIE PARTICOLARI PER TENORE, CHE RICERCHI LE CORDE DEL BASSO, DI GIULIO CACCINI DI ROMA DETTO GIULIO ROMANO. NELLE QUALI SI DIMOSTRA, CHE DA TAL MANIERA DI SCRIVERE CON LA PRATICA DI ESSA, SI POSSANO APPRENDERE TUTTE LE SQUISITEZZE DI QUEST' ARTE, SENZA NECESSITÀ DEL CANTO DELL' AUTORE; ADORNATE DI PASSAGI, TRILLI, GRUPPI, E NUOVI AFFETTI PER VERO ESERCIZIO DI QUALUNQUE VOGLIA PROFESSARE DI CANTAR SOLO. IN FIORENZA. APPRESSO ZANOBI PIGNONI, E COMPAGNI. 1614. (Nové skladby a nový spôsob ich zápisu s dvoma osobitými áriami pre tenor, ktorý siaha až po basové tóny, od Giulia Cacciniho z Ríma, zvaného Giulio Romano, v ktorých sa ukazuje, že používajúc tento spôsob zápisu sa možno naučiť všetky dokonalosti tohto umenia bez potreby utiekania sa k autorovmu spevu. Ozdobené pomocou *passaggi*, *trilli*, *gruppi* a nových *affetti* pre správne predvedenie tými, čo chcú pestovať sólový spev. Tlačené vo Florencii u Zanobia Pignoniho r. 1614.)
- ³⁴ Nie je dosiaľ jasné, či Caccini sám skutočne zhudobnil *La Dafne* paralelne s Perim.
- ³⁵ Ottavio Rinuccini (1562-1621) — florentský básnik, spätý s dvorom Mediciovcov. Napísal prvé *drammi*, ktoré boli celé zhudobnené. *La Dafne* poslúžila Jacopovi Perimu i Marcovi da Gaglianovi; *L'Euridice* zhudobnil J. Peri i G. Caccini. Rinucciniho texty využil aj C. Monteverdi v *L'Arianna* i v *Ballo delle ingrate*. Jeho verše (*Rime*) vyšli posmrtné (1622).
- ³⁶ Úvod k partitúre *L'Euridice* je datovaný 20. 12. 1600, úvod k Periho *L'Euridice* zasa 6. 2. 1600 (Cacciniho dielo je podľa nového kalendára z decembra 1600, Periho z februára 1601.)
- ³⁷ Úvod k *Le nuove musiche* je datovaný 1. 2. 1602, poznámka tlačiara pochádza z 1. 6. 1602.